



Historia y Sociedad

Primera parte

Zofia Lissa

Sobre la periodización

de las culturas musicales del mundo

En el número anterior de A CONTRATIEMPO (páginas 104-107) anunciamos y contextualizamos este excelente artículo de la musicóloga polaca Zofia Lissa, inspiradora del proyecto más importante de la década en cuanto a historia de la música se refiere.

A través de la historia de la cultura podemos observar constantes cambios en el significado de conceptos que nos sirven en la organización del mundo y sus fenómenos intrínsecos. En cada caso ésto es el resultado de cambios en la realidad que vivimos. Pero también viceversa: Los cambios en el significado de conceptos tienen influencia sobre la realidad que nos rodea, nuestro pensamiento sobre esa realidad y nuestra actividad dentro de ella. El surgimiento de un instrumento cognoscitivo novedoso, acompañado de una metodología de investigación correspondiente, trae consigo el rechazo, o al menos la modificación de los antiguos patrones de investigación y su metodología. La variabilidad de los patrones cognoscitivos, (los cuales siempre están basados en el estado general del conocimiento en una

época determinada), es una de las palancas del desarrollo científico, infundiendo un nuevo significado a las concepciones fundamentales de las ramas individuales de la ciencia¹.

El Siglo XX es en muchos aspectos la era de este tipo de cambios en nuestro modo de pensar. Esto incluye también a la musicología², por el sólo hecho de que la práctica musical ha sufrido cambios radicales, sin hablar del rango de nuestra experiencia musical, la cual se ha expandido hasta límites sin precedente en el tiempo y el espacio. Esto nos aporta una manera diferente de escuchar la música, con los cambios correspondientes en nuestra respuesta emocional y nuestra comprensión de la música, lo cual genera nuevas formas de construir nuestro conocimiento musical. Cada época produce y mo-

1 H.H. Eggebrecht, 'Studien sur musikalischen terminologie', en *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Mainz*, 10 (Mainz-Wiesbaden, 1955), pp. 36-38.

2 Este es el punto de vista acerca de los problemas de la cultura del estudiante contemporáneo del área cultural europea, con conciencia histórica, pues todo estudiante de la cultura es al mismo tiempo participante de ésta, o estudiante de otras culturas, siendo por lo tanto un co-productor de cultura.

dela nuevos patrones de imaginación musical, alimentando un pensamiento musical novedoso, acerca de la música tanto de esta época como de otras anteriores. El contacto con la música de muchas eras, abarcando todas las culturas musicales de todos los continentes, exige un cambio de raíz en el fuertemente arraigado patrón de nuestro pensamiento musical: debemos tratar de cambiar hacia una concepción pluralista, teniendo en cuenta que todos los lenguajes musicales deben ser tratados en igualdad de condiciones. Esto a su vez exige una reconstrucción de nuestro sistema axiomático para convertirlo en un sistema que comprenda todos los fenómenos musicales y no se limite (como sucedía en el pasado) a la investigación de material musical y valores culturales de una sola parte de un continente: lo que llamamos Occidente.

Hoy admiramos el *gamelán* javanés, las canciones mágicas hindúes y tibetanas, las danzas de Africa Central, los motetes de Guillaume de Machaut y Palestrina, así como las composiciones de Lutoslawski y las fugas de Bach. En nuestras condiciones actuales, el solo concepto —música— asume un significado mucho más amplio y difiere en muchos aspectos de la noción que tenían las generaciones anteriores³.

Cuando el eurocentrismo autocomplaciente había sido quebrantado por el curso de los acontecimientos (la abolición del colonialismo), sólo entonces pudo surgir una conciencia

nueva. El estudio de las culturas de diversas naciones ha llegado a trascender sus fronteras originales, conduciendo al surgimiento de una antropología cultural: estas peculiaridades son de importancia capital para el actual curso del pensamiento musical.

El concepto monocrónico de la historia universal de la música⁴ surgió en Europa Occidental en un momento en que esta parte de Europa no admitía ni siquiera la idea de que su sistema social y la visión del mundo engendrada por éste eran susceptibles de cambio. De hecho, el conceder que su propio sistema pudiera estar sujeto a cambios y el aceptar la existencia de

4 El concepto monocrónico de historia es entendido aquí como una continuidad universal única de desarrollo, cuyas categorías incluyen a todas las culturas musicales.



3 Las generaciones previas de historiadores de la música, a causa del tipo de conciencia política que poseían, no captaron claramente toda la diversidad y riqueza de tendencias de las culturas musicales. Hoy en día la UNESCO ha dedicado todo un Congreso Internacional a los acontecimientos y la coexistencia de estas diversas culturas musicales en el mundo contemporáneo (Séptimo Congreso del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, Moscú, 5-9/10/1971).

diferentes líneas de desarrollo, equivalía a cuestionar la infalibilidad y la estabilidad de este sistema. De allí surgió la injusta tendencia a ver este sistema como si fuera de carácter único, considerándolo superior en relación a otros y con el derecho de dominar sobre las demás culturas. Sólo en nuestra época esta seguridad se ha descartado, obligándonos a virar hacia una forma distinta de pensar acerca del mundo y acerca de nuestra propia cultura —incluyendo la música.

Asimismo, hoy en día nuestras ideas sobre la música son diferentes porque, de una manera mucho más definitiva que antes, las ordenamos dentro de categorías superiores, como la Historia de las Artes y las Culturas y, por encima de todo, la Historia General vista como la historia de cada nación⁵. En nuestros días estamos dando un gran salto hacia adelante en este aspecto, el cual hubiera sido inimaginable para las generaciones anteriores: hemos adquirido conciencia de que la historia es una de las experiencias más valiosas y costosas de la humanidad y de que sus aportes no deben perderse. Sin embargo, si despojamos a la historia de muchos de sus valores y perspectivas, confinando la Historia del Mundo a una representación plana de los hechos dentro de un solo medio, privando a la Historia de la Humanidad de toda la polifonía de rasgos culturales que crean el marco para la Historia de las Culturas Musicales del Mundo, reduciendo el margen, la variedad y riquezas de sus múltiples aspectos.

5 H. Messmann, 'Zur Stilgeschichte der Musik' (Berlín, 1928); C. Sachs, 'The Commonwealth of Art. Style in Fine Arts, Music and Dances' (Nueva York, 1946). También A. Liess llama a un pluralismo de los conceptos de la historia de la música contemporánea, aunque sólo dentro de los límites de la música europea, cf. 'Zur Theorie der Musikgeschichte in Pro-tuberanzan'; Vol. I (Viena, 1970) y 'Musikgeschichte und dynamisch pluralistisches Geschichtsbild', *Neue Zeitschrift für Musik*. 1971, p. 5.

Existe una teoría que plantea que la cultura se origina en un determinado centro e irradia, expandiéndose desde ese centro hacia otros centros pasivos y no creativos⁶. La cultura surge en todas partes donde se desarrollen formas de vida social. También es importante subrayar el hecho de que sociedades que se encuentran en diferentes etapas de desarrollo, y resultantes de diversos factores biológicos, ecológicos y sociales, coexisten una al lado de otra.

Al definir hoy en día nuestro concepto de "Historia de las Culturas Musicales del Mundo", debemos estar conscientes de las consecuencias trascendentales que tiene este concepto sobre nuestro pensamiento musical, y aún sobre la música del círculo más cercano a nosotros.

Ya que nuestra percepción musical ha abarcado toda la variedad de las culturas musicales del mundo, es tanto más necesario que esta variedad sea incluida en la Historia de la Música y en una clasificación científica de ésta. Hace ya 150 años este aspecto fue presagiado por Forkel⁷. Ni Riemann ni Adler⁸ lo previeron, pero hasta cierto punto la 'Oxford History of Music', así como la Historiografía Soviética de la Música, le hacen justicia⁹. No es nuestra intención manifestar un interés por las llamadas culturas musicales

6 H. J. Moser, 'Geschichte der deutschen Music', Vos. I-II (Stuttgart-Berlín).

7 N. Forkel, 'Allgemeine Geschichte der Musik', Vols. I-II (Leipzig, 1888, 1901), p. 696.

8 H. Riemann, 'Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)', (Berlín-Stuttgart, 1901); G. Adler, 'Handbuch der Musikgeschichte', Vols. I-II (Berlín, 1924).

9 'The New Oxford History of Music', Vol. I: 'Ancient and Oriental Music' (Nueva York-Toronto, 1957); R. Gruber: "Istoria Muzykal'noi Kul'tury", Vol. I (Moscú-Leningrado, 1941).



“exóticas”, sino lograr una comprensión global de todas las culturas musicales de la humanidad en su completa autonomía, tratarlas en términos de desarrollo histórico, teniendo en mente que su velocidad de desarrollo es diferente a la de la música europea.

Quisiera enfatizar que la superación de tradiciones individuales de desarrollo de muchos siglos, para llegar a una cultura uniforme, “universal”, no debiera ser de ningún modo la meta de la cultura musical contemporánea. Mientras las naciones, los pueblos o grupos étnicos vivan en sus propias condiciones, particulares y diferentes, es natural y necesario que haya una diferencia en sus trabajos creativos y en sus actitudes culturales. El deber de la ciencia es dar *suum curque*: la Historiografía Contemporánea de la Música debiera incluir la historia de todas las condiciones ambientales en las que el *homo sapiens* ha producido manifestaciones musicales y debiera encontrar sus propios criterios para cada una de estas diversificadas secuencias de evolución que han conducido a la situación actual.

Esto, sin embargo, no nos exonera de la búsqueda de arquetipos y síndro-

mes de una cualidad común a todos. Parece ser que el materialismo histórico ha sugerido el camino de investigación más apropiado: estos criterios de desarrollo social aún son válidos pues admiten la desigualdad de las diversas trayectorias socio-culturales y su asincronía. Por supuesto, las condiciones locales existentes en cada lugar modifican la analogía con respecto a cada etapa determinada de desarrollo, pero es posible reducir la periodización de los procesos históricos, tomando éstos de forma muy general a las fases fundamentales de desarrollo social. Los grados de conciencia de estos procesos históricos y sus fenómenos generales de cultura corresponderían funcionalmente con las mencionadas fases de desarrollo social. Dentro de este marco ocurren también los fenómenos musicales.

En este contexto, el problema de la periodización de la Historia de la Cultura Musical se convierte en uno de los problemas metodológicos fundamentales de la Historiografía Musical. La periodización de la Historia de la Cultura Musical está íntimamente ligada a la concepción general de la esencia de la historia de la música, a la forma en que las tendencias individuales de

desarrollo son tratadas, y en particular al rango de las cuestiones mencionadas dentro de ésta. Más aún, la periodización dependerá de si la historia de un campo de la cultura es tratada como una imagen contemporánea de una época parada (así la hipostásis), o como un complejo de hechos objetivos que lucidamos desde nuestra perspectiva contemporánea, pero reconociendo su existencia independiente.

La importancia de la periodización de la Historia de la Música va mucho más allá de su división en etapas: la periodización nos ayuda a reparar ciertas estructuras generales del proceso de evolución de la conciencia humana, a coordinar fenómenos musicales con fenómenos culturales y a definir ambos como ciertos periodos de desarrollo en la conciencia cultural del hombre, en un tiempo y medio específico. Todo esto determina nuestra percepción de la música, la interpretación que hagamos de ella, su inclusión dentro de categorías más amplias de pensamiento, y, consecuentemente, la ejecución de la música y un entendimiento correcto de ella. La periodización no es sólo una clasificación de fenómenos en el tiempo, sino que crea nuevas nociones y concepciones, define épocas, periodos, estilos, y el enfoque a través del cual formamos nuestras ideas musicales y percepción auditiva. Frecuentemente la periodización formula la esencia de los fenómenos incluidos en estas nociones.

La periodización es precedida por una pregunta: ¿Hasta qué punto una época o un sistema cultural es una entidad o una estructura dentro de un tiempo y un medio ambiente específicos?, ¿Cuál es el factor que cohesiona esta unidad de fenómenos y que permite la creación del estilo de una época, abarcando diversas manifestaciones de cultura, pero a su vez, separándolas del conglomerado de fenómenos, con una estructura y una composición de elementos diferentes, de otro sistema cultural? Aunque sabemos que sería en vano buscar fronteras muy bien

definidas, son visibles las cesuras estilísticas entre periodos que revelan una diferente concentración y presentación cuantitativa de fenómenos estilísticos de diversos tipos. La respuesta a la pregunta de cuál es el elemento que liga a estas entidades históricas, también facilitará la solución a la cuestión de la división entre una u otra, o sea, cuáles son los criterios de periodización.

Estamos asimismo abandonando la concepción de la historia como una secuencia uniforme de causa y efecto. Consideramos las épocas como unidades de diversos factores y secuencias de desarrollo. Cada época comprende varias tendencias, las cuales la diferencian internamente, pero más tarde una tendencia dominante emerge, permitiéndonos establecer esas cesuras de periodización.

Hoy en día, sin embargo, nos enfrentamos a un nuevo aspecto de la periodización, en relación a la expansión de los problemas de la cultura musical a todas las culturas de todos los centros mundiales. La Historia de la Música, a pesar de haber asumido orgulloosamente el título de "Historia General de la Música", hasta ahora no había tomado en consideración a otras culturas del mundo, y aun cuando lo hacía, las trataba como material etnográfico, como algo estático. Esta historia ha buscado los criterios de división dentro de los fenómenos de una sola cultura musical "de importancia universal", tomándola como "la música en general"¹⁰.

Una periodización basada únicamente en el material musical de Europa Occidental está ampliamente justificada en lo que respecta a este curso histórico particular, el cual ha surgido en condiciones socio-históricas más o menos análogas —aunque diferentes en

10 W. Wiora, 'Die vier Weltalter der Musik' (Stuttgart, 1961).



detalle—, en una atmósfera de entusiasta intercambio mutuo, y ha tenido sólo diferencias insignificantes, especialmente en lo que se refiere a los límites entre épocas, periodos y etapas individuales.

Hoy en día nos preguntamos acerca de la esencia de las fuerzas dinámicas que determinan los rasgos de la música en épocas y medios particulares, así como los cambios que ésta sufre; buscamos los fundamentos de la continuidad de estos cambios en los elementos intersubjetivos de la percepción musical; nos interesa un verdadero diálogo entre lo contemporáneo y varias fases de su pasado, etc., pues el pasado

tiene vida únicamente porque existe un presente que lo revive y lo reevalúa. De allí la fluidez de nuestra evaluación del pasado, nuestras pesquisas sobre la esencia de lo que llamamos un continuo histórico; de allí también nuestra aceptación del carácter temporal de nuestra conciencia musical y nuestras crecientes dudas sobre los métodos existentes para un estudio histórico-sófico y una división de los procesos históricos, nuestra necesidad de introducir un nuevo orden al mundo de los hechos y procesos musicales.

Hoy en día estas dudas nos obligan a rechazar la periodización monocrónica de la historia de la música, la cual se basa en la evolución de la Cultura Occidental, y a exigir una periodización policrónica que de una manera propiamente científica corresponda a la multiplicidad del material histórico y abarque una multitud de procesos de desarrollo en las variadas culturas del mundo¹¹. La aceptación del concepto policrónico de la Historia de la Música, exige no sólo el abandono de los antiguos principios de periodización, sino también el encontrar criterios uniformes para una nueva periodización. Para ésto necesitamos embarcarnos en una periodización específica para cada zona, estableciendo criterios de división que serán determinados por la historia, los fenómenos musicales, la función de la música y los procesos de desarrollo dentro de un medio determinado. Esto significa fragmentar un solo proceso histórico en muchos separados, también históricos en esencias pero diferenciados por el ritmo y principalmente por el tipo de cambios ocurridos. Semejante Historia de las Culturas Musicales del Mundo, que incluiría muchas tendencias, pudiera dar origen a una nueva

¹¹ Uso el término 'policronismo' de los procesos históricos para expresar la multitud de caminos de desarrollo que tienen lugar en el mismo tiempo absoluto, pero cuyo contenido, fases y dirección de evolución no son continuos.

periodización policrónica. ¿Qué sentido tendría el aplicar categorías del Renacimiento o el Barroco (las cuales ni siquiera son aplicables a ciertos lugares de Europa Oriental) a la música de la India, Perú o China?

Aún la terminología musical desarrollada en diferentes periodos de la conciencia europea de la teoría es inadecuada para la clasificación de fenómenos y cambios de culturas musicales de otros países. Los procesos históricos, políticos y socio-económicos de los diferentes países siguieron sus propios caminos. Sólo en los siglos XVIII y XIX fue iniciado por algunos países, un acercamiento a la música de Europa Occidental. No se trata del 'atraso' de una cultura musical con respecto a otra, como afirman algunos autores; la concepción misma de 'atraso', prueba que los criterios aplicables a algunos centros musicales han sido equivocadamente aplicados a otros¹². Podemos hablar sólo de diferentes caminos de evolución con resultados diferentes en cuanto a los rasgos de los estilos musicales.

Un detalle de interés dentro de este contexto es el hecho de que la integración político-económica y cultural de Europa se acompaña de un proceso que tiende a uniformizar las fronteras entre estilos musicales de épocas y periodos determinados de diferentes zonas. Es difícil predecir si con la progresiva unificación universal surgirá dentro de unos siglos una situación en la cultura musical que permita consolidar los esfuerzos en el dominio de la periodización. En todo caso, es sabido que la cultura en el mundo contemporáneo tiende hacia un creciente y multilateral intercambio de valores que no deben de ninguna manera ser entendidos como el sometimiento de todas las culturas a una sola, más avanzada técnica, económica y militarmente.

Según K. Von Fischer¹³, un rasgo particular de la cultura musical europea, ha sido que casi desde sus principios, ha sido una cultura registrada ('eine Schriftkultur'), siendo esto la base de su dinamismo —léase su capacidad de cambio permanente—. El registro de una obra musical, permitiendo reconstruirla después de años o

13 K. von Fischer, 'The Nature and Functions of Tradition in European Music', ponencia para el Séptimo Congreso del Consejo Internacional de Música.



12 CF. Moser, Wlora, *op. cit.*

siglos, ha liberado a los músicos de la necesidad de memorizar fielmente la auténtica tradición. Por lo tanto, la música ha sido capaz de cambiar, pues la notación aseguraba la conservación de las obras del pasado. La tradición memorizada, por otro lado, exigía más fidelidad y poco cambio en la ejecución musical. Esta precisamente ha sido la razón de los cambios tan lentos en las culturas no europeas, y ha llevado a las opiniones de que son estáticas. La cultura musical europea (como enfatizó Eggebrecht)¹⁴ tiene también una conciencia teórica de sus problemas musicales la cual se encuentra en menor grado entre los pueblos no europeos, a pesar de que algunos de ellos (China, India) han alcanzado un alto nivel de desarrollo. La dinámica de los cambios en el estilo de la música europea ha sido también consecuencia del ritmo acelerado de los cambios sociales, como factor de modificación de la conciencia humana y por lo tanto también de sus formas de expresión musical.

Los sistemas de cultura individuales (incluyendo la música) tienen determinadas funciones apologéticas o agresivas en diferentes épocas:¹⁵ o bien defienden el sistema social al que sirven y dentro del cual han surgido, o bien, cuando son innovadoras, critican al sistema social (C.F.P. Bekker)¹⁶. La innovación niega a las categorías musicales existentes y es, por la

transmisión del elemento intelectual e imaginativo una negación de la prevalente imagen del mundo. La función de cualquier arte es por lo tanto, ya sea expresar aprobación del sistema social en el que ha crecido, o rechazo de este sistema social a favor de un mundo nuevo. La innovación es un divorcio de las ideas y concepciones dentro de las que ha madurado una generación, con el objeto de reemplazarlas por otras nuevas. De allí que las bases de la periodización consistan en pensar en función de categorías sociales, ya que éstas determinan a las categorías de carácter estrictamente musical.

Al abogar por un nuevo tipo de periodización policrónica, me parece necesario hacer notar que esta periodización —aún dentro de un círculo cultural determinado y una continuidad de desarrollo única— no divide el proceso de evolución en segmentos estrictamente contiguos, sino que más bien los períodos particulares de estilo están interconectados y se superponen (como por ejemplo en el caso del Renacimiento y el Barroco), o incluso toman un curso paralelo y simultáneo (como en el caso del Barroco Tardío y la primera época del Clásico). En cada época hay un entrecruzamiento continuo de muchas líneas de desarrollo (considérese tan sólo el siglo XX), una diferenciación de tendencias estilísticas, cuya convergencia puede ser observada únicamente desde una perspectiva histórica muy amplia.

Dentro del desarrollo de cada época, aparecen además canales laterales que no se conectan con la corriente principal de su época. Su valor y significado históricos se vuelven aparentes en ocasiones después de muchas generaciones —como es el caso de las obras de Gesualdo da Venosa. La periodización pasa por alto este difícil problema de corrientes iniciadas e interrumpidas, y la historia hasta el momento no ha revisado más de cerca la esencia de estas corrientes, ni ha emprendido una investigación de este problema

15 G. Knepler, 'Epochenstil?', *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1963, 3, p. 213-230.

16 P. Bekker, 'Das deutsche Musikleben' (Berlín, 1910); por el mismo autor: 'Beethoven' (Berlín, 1911) y 'Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen' (Stuttgart-Berlín-Leipzig, 1926). Bekker fue uno de los primeros historiadores de la música que formularon con claridad la tesis sobre los determinantes sociales de los estilos musicales.



Hasta ahora no hay ninguna elucidación de la cuestión de cómo los pueblos pasan de una etapa o época a la siguiente, cómo un estilo emerge de otro, y por qué surge un estilo y no otro. ¿Cuál es la interrelación entre la maquinaria del cambio social y la maquinaria del cambio cultural? Sabemos bien que la partenogénesis en el arte no existe; a lo mucho pueden existir interrelaciones no discernidas entre las dos maquinarias a las que nos referimos antes. Más aún, estamos conscientes de que épocas estilísticas, vistas en términos de campos, no necesariamente crean una imagen uniforme —la uniformidad es el resultado exclusivamente de una perspectiva histórica— y por lo tanto la periodización dentro de cada género de la música se lleva a cabo según criterios diferentes y en un tiempo diferente del de otros géneros. En cada época aparecen además diversas corrientes de desarrollo,

cada una de las cuales tiene una distinta determinación de clase social, y estas corrientes casi nunca aparecen concurrentemente. Sumemos a esto el hecho de que todo arte muestra una tendencia a sobrevivir a la etapa social que lo produjo. De hecho, las obras artísticas de épocas, cuyas condiciones sociales han cambiado desde hace mucho tiempo, viven y son apreciadas en nuestros días: aún escuchamos música de los trovadores de Landino, Josquin des Pres, Palestrina, Lully y muchos otros. En lo que respecta al 'desgaste' han sobrevivido, pero la periodización de la Historia de la Música no toma esto en cuenta, ya que se guía sólo por los criterios del arte creativo del periodo en cuestión. Otro elemento que socava los criterios puramente estilísticos de la periodización, es el hecho de que los compositores pueden adscribirse a distintas tendencias de su época y así trasladar la línea

de demarcación del estilo de la época en una u otra dirección. Como ejemplos baste mencionar aquí a Wagner y a Brahms. Estas cuestiones son sumamente importantes para el problema de la periodización, y hasta ahora han sido injustamente simplificadas por la historiografía. El adoptar uno u otro elemento puramente tecnológico como base para la periodización —por ejemplo, las características rítmicas aceptadas por Gurlitt¹⁷— no conduce a la solución de estos problemas; por el contrario, es aún más simplista, y limita la cuestión.

Finalmente debemos hacer una pregunta epistemológica: ¿No es la división en periodos en general un método tautológico? Primero, revisamos el material musical considerando sus rasgos estilísticos y sobre esta base

introducimos 'cesuras' en el curso histórico. Las nociones estilísticas así derivadas no permiten etiquetar épocas para referirnos a 'hombre del Renacimiento' o a los 'Románticos', atribuyéndoles un 'espíritu común de la época' (*Zeitgeist*)¹⁸, el cual produce actitudes creativas y fenómenos estilísticos determinados. Los intentos de periodización pudieran enfrentarse con algunas de estas complicadas cuestiones epistemológicas. No pretendo resolverlas aquí. El objetivo de este artículo es meramente descubrir nuevas bases para un nuevo modelo de periodización que corresponda a nuestras ideas contemporáneas sobre el conjunto de problemas y la esencia de las culturas musicales en el mundo —la 'morada de la humanidad' (Saint-Exupéry).

17 W. Gurlitt, 'Epochengliederung in der Musikgeschichte', en *Universum*, Vol. 3 (Fresburg I, Br., 1948).

18 G.W.F. Hegel, 'Einleitung in die Geschichte der Philosophie (1816-1830). (Berlín, 1966).

